论姜夔《大乐议》的音乐思想

赵晓岚

谈到宋代的音乐专论，人们多以陈旸《乐书》、郑樵《通志·乐略》等为代表，沈括《梦溪笔谈》、朱熹《朱子语类》中有关论述也常被提及。至于姜夔的《大乐议》却似乎成了被遗忘的角落，学界几乎没有专题评论，即使偶然提起，也多持否定意见。如蔡仲德先生《中国音乐美学史》中对它有一段一百多字的评价，但未作深入论析，只在引述《大乐议》的两段文字后下断语云："此论认为音乐决定一切，'人事不和，天时多忒'是由于乐不和，乐和便能'休祥不召而自至，灾害不祓而自消'，宫商二音和便能使君臣父子和，天下太平，徵声盛、羽声衰便能助南抑北，收复失土，如此等等。据此，则不必发展经济，不必改善政治，也不必抗击金兵，只需'条理五音，隐括四声，而使协和'，便可消除一切天灾人祸。这是汉代'天人感应'音乐思想的翻版，其荒唐、迂腐更在陈旸等之上"，"这是要求通过统一律吕实行文化专制主义，实则是以古乐否定今乐，以雅乐否定俗乐，与陈旸反对二变四清一样，也是一种禁锢思想文化的主张"①。

倘以今人唯物主义的观点来看，此论似乎不无道理；但从当时特定的历史文化条件来看，此论却有武断之嫌。《大乐议》的主导思想、它的时代意义，决非"天人感应"思想的简单判断可限，"文化专制主义"之恶谥更非一介布衣的姜夔之可受。有感于此，本文拟作一辨

① 见人民音乐出版社 1995 年 1 月版，675—676 页。

析，并祈正于方家。

一、《大乐议》产生的文化渊源与历史背景

姜夔进《大乐议》是在宁宗庆元三年(1197年)。据《宋史·乐志》载，“先是孝宗庙用大伦之乐，光宗庙用大和之乐，至是宁宗祔庙用大安之乐”，而“理宗享国四十余年，凡礼乐之事，式遵旧章，未尝有所改作”，这是南宋数朝大乐“因”远过于“革”的历史。但是据《庆元会要》云：“庆元三年丁巳四月　日，饶州布衣姜夔上书论雅乐事，并进大乐议一卷，琴瑟考古图一卷。诏付奉常。有司以其用工颇精，留书以备采择。”① 而“当时中兴六七十载之间，士多叹乐典久坠，类欲搜讲古制以补遗轶”(《宋史·乐志》)，因此，姜夔进《大乐议》于朝之举，有着“盛世”修典的意义，而修典的手段，是“搜讲古制”，确定了复古复雅的方向。

礼乐历来为儒家所重，从个人而言，孔子将“兴于诗，立于礼，成于乐”(《论语·泰伯》)作为修养的范畴和阶段；从国家而言，孔子认为可以由乐而观政。《左传》关于季札观乐的记载，已可见这一思想。孔子以诗“可以观”，这一“观”字，郑玄释为“观风俗之盛衰”(见《论语注疏》)，朱熹《四书集注》以之为“考见得失”，亦由诗而见风俗盛衰、政治得失之意。诗乐相通，孔子的这一思想在《乐记》中得到进一步的发展和系统的体现，即：“治世之音安以乐，其政和；乱世之音怨以怒，其政乖；亡国之音哀以思，其民困。声音之道，与政通矣 ”。由于重视“乐”与“政”的关系，所以荀子《乐论》不仅提出了“乐和同，礼别异，礼乐之统，管乎人心矣”，而且以“一之于礼乐”为目标。荀子《乐论》最完整、最系统地表达了先秦儒家的音乐观，其思想又在《乐记》中得到进一步发扬，由于汉武帝“罢黜百家，独尊儒学”，影响自不待言。荀子《乐论》认为：“凡奸声感人而逆气应之，逆气成象而乱生焉。正声感人而顺气应之，顺气成象而治生焉。”这几可看成儒家礼乐思

① 转引自夏承焘：《姜白石词编年笺校》，327、326页，上海古籍出版社，1981。

想的理论基础。所以，倘在治世，应如《乐论》所说："乐也者，和之不可变者也；礼也者，理之不可易者也。"如遇社会动乱，统治者首先哀叹的便是"礼崩乐坏"，而挽救的首要措施往往便是修复礼制乐典，整理雅乐，希望以此收到德化教育之效。这样的例子屡见不鲜。如遭秦火之后，汉代即对雅乐进行整理。《文心雕龙·乐府》云："秦燔《乐经》，汉初绍服。制氏纪其铿锵，叔孙定其容与。于是《武德》兴乎高祖，《四时》广于孝文。"汉末遭董卓之乱，朝廷雅乐散失。曹操破荆州后，得汉雅乐郎杜夔，增损旧制，恢复了庙堂雅乐。西晋永嘉后，朝廷乐官及乐器落入刘曜、石勒手，石勒被灭后，部分乐人南迁，因淝水之战的胜利，东晋得苻坚乐工。至刘裕灭后秦，从关中得汉魏清商乐之传，江南雅乐得以稍备。

就宋代而言，靖康之乱对文化的毁掠、对民族心理的冲击更有甚于以往。《宋史》卷二十九载："靖康二年，金人取汴。凡大乐、轩驾乐、舞图、舜文二琴、教坊乐器、乐书、乐章、明堂布政、闰月体式、景阳钟并虚，九鼎皆亡矣 。"陈邦瞻《宋史纪事本末》卷五十七记载更具体："夏四月庚申朔，金人以二帝及太妃、太子、宗戚三千人北去。……百官遥辞二帝于南薰门，众痛哭，有仆绝者。凡法驾、卤簿、皇后以下车辂、卤簿、冠服、礼器、法物、大乐、教坊乐器……太清楼、秘阁、三馆书、天下府、州、县图及官吏、内人、内侍、伎艺工匠、倡优，府库蓄积，为之一空。"① 在遭受了"靖康之难"的惨痛经历之后，人们反思历史，联系五胡乱华及安史之乱，将其原因归结为胡乐乱政。铜阳居士《复雅歌词序略》即明确指出："……更五胡之乱，北方分裂，元魏、高齐、宇文氏之周，咸以戎狄强种，雄距中夏，故其讴谣，淆杂华夷，焦杀急促，鄙俚俗下，无复节奏，而古乐府声律不传。……迄于开元、天宝间，君臣相与为淫乐，而明皇尤溺于夷音，天下熏然成俗。于是才士始依乐工拍弹之声，被之以辞，句之长短，各随曲度，而愈失古之'声依永'之理也。温、李之徒，率然抒一时情致，流为淫艳秽亵不可

① 中华书局，1977年5月版，第二册，600—601页。

闻之语。吾宋之兴，宗工巨儒文力妙天下者，犹祖其遗风，荡而不知所止，脱乎芒端，而四方传唱，敏若风雨，人人歆艳，咀味于朋游尊俎之间，以是为相乐也。其蕴骚雅之趣者，百一二而已。以古推今，更千数百岁，其声律亦必亡无疑。属靖康之变，天下不闻和乐之音者，一十又六年。"不难看出，此序略正是从"乐与政通"的传统观点追述我国音乐的发展、流变，通过古乐（雅乐）与今乐（燕乐）的兴亡，尤其是通过对胡乐入华的历史回顾，指出：东晋以后，戎狄雄距华夏而使讴谣鄙俚俗下，古乐府至此不传；唐至开元而极盛，却因君臣溺于淫乐夷音而有安史之乱；北宋虽有较久繁荣，终因宣和的大晟府之盛而招致靖康之变。文中虽未明言安史与靖康之乱，但却通过总结溺夷音而荒政的历史教训，表现出对胡乐夷音的鄙视和排斥，体现出以乐干政的精神。

按理说，安史、靖康之乱与胡乐本身并无必然联系，从音乐本身而言，正是胡乐与夷音使我国音乐得到很大发展。因为儒家传统雅乐出于教化而非审美的目的，陈陈相因，使颂德美容雷同一响，已成令人窒息的僵化形式；相反，自北朝胡乐传入中原以后，民间音乐得到很大发展，音乐水平远远超过宫廷雅乐，而唐代更因其国力强盛，统治者有充分的自信心，大胆吸收胡乐、胡舞、胡文化，遂造成唐代音乐的极端繁盛，"倚声填词"的本身，正是燕乐兴盛的结果。正如凌廷堪所说："自隋郑译推演龟兹琵琶以定律，无论雅乐、俗乐，皆原于此"，"盖乐自郑译而后，乃一大变更。……隋以来之乐，以苏祗婆琵琶为根……唐宋以来之雅乐，及燕乐宫调字谱，皆琵琶之遗产（疑为"声"之误）也"。① 可见"胡夷之乐"对于华夏文明有极大的推动作用。因此，鲖阳居士所代表的当时宋代士人对胡乐的鄙视排斥意识似乎并不合理，但为何引起南宋士人如此大的反响？且不说一时间以"雅"名集者不计其数，而且从那时起直至宋末元初，整个词坛、乐

① 分见《燕乐考原》、《与阮伯元侍郎书》，黑龙江人民出版社 1986 年版《燕乐三书》7—8 页、111—112 页。

坛都弥漫着一股浓郁的复雅思潮。这就要从民族意识的角度来解释了。

与历史上的逐鹿中原,改朝换代不同,"靖康之难"的结果是一个文化落后的民族对另一个文化先进的民族的战胜和统治,因此,它带给人们心灵的震撼是无法言喻的,而此序略作于绍兴十二年(1142年),距靖康之难不久,女真贵族占领中原,掳去二帝,破坏汉族文化、音乐的惨痛场景还历历在目,人们难以泯灭对北人、胡乐的仇恨;同时,安史、靖康之变的原因虽较复杂,但李隆基、赵佶二人耽于淫乐,沉溺声色而荒政,确为重要原因。在这种半壁河山的情势下,作为统治者,他会乞灵于雅乐,希求摆脱困境;作为爱国士人,他会维护民族礼乐传统,希望通过反胡倡雅,以纯汉化的雅乐来表现民族气节,树立民族自尊心。因此,单从中外音乐文化交流的角度来看,宋乐似乎处于低谷而不及唐乐的灿烂辉煌,但是,"华夏民族之文化,历数千载之演进,造极于赵宋之世"①,宋代音乐作为华夏文化的一个组成部分,其"造极"之处,即在于其中融注的文化本位的民族意识处于颠峰状态,这无疑是我国音乐史上一个颇值得大书特书的重要阶段。一方面,教坊俗乐从宫廷走向民间,成为了士大夫文化和贵族文化向平民庶族文化、市民文化转型的突出特征,奠定了直至今日仍成为中华民族特色的戏曲及说唱音乐的基础;另一方面,宫廷雅乐在宋代得到空前的重视,规模最大②,在整个雅乐史上也最富代表性,与前此各朝雅乐还有胡乐、俗乐成分相比,宋之雅乐则为纯粹汉乐,尽管历来我们的音乐史研究几乎都对雅乐持否定态度,但却无法否认宋代雅乐实为我国雅乐发展史上新的转折点。在一般的情况下来看南宋词坛、乐坛掀起的复雅思潮,或许并不合理,但在这种特殊的历史背景

---

① 陈寅恪:《邓广铭〈宋史职官志考证〉序》,见《陈寅恪学术文化随笔》,42页,中国青年出版社,1996。

② 杨荫浏:《中国古代音乐史稿》,378—400页,谈到宋徽宗政和三年(1113年)颁定的宫廷雅乐规模:有25种351件乐器,演员599人的大型宫廷雅乐队,这在当时世界上也是罕有其匹的。

下，它却是合情的，陈寅恪先生之所以一再称颂宋代文化，正是看到这种文化本位思想在宋代士人中的突出表现。

姜夔的《大乐议》即产生在如此民族心理的背景之下，实际上是鲖阳居士《复雅歌词序略》"胡乐乱政"思想的延续，且具体化、技术化。

二、《大乐议》的主导思想——"和"

姜夔《大乐议》的产生，既有反胡倡雅的时代背景，也有传统文化的心理质素。而这，就构成姜夔《大乐议》的主导思想——"和"。

"和"是春秋时代儒家礼乐很重要的思想。《左传·昭公元年》所载的医和论先王之乐，《国语·周语》所载的伶州鸠论政与乐，都体现出对"和"的推崇。孔子以《诗·关雎》"乐而不淫，哀而不伤"(《论语·八脩》)，孔安国就认为是"言其和"(见《论语集解》)。著名的"思无邪"一说，就是以"中"、"正"诫之毋"过"而得"和"。荀子对"和"论之更多。《儒效》篇云："乐言是其和也。"《乐论》也说："故乐者，审一以定和也。"他还将乐之"和"与政事、人伦之"和"相联系，《医道》篇曰："故乐在宗庙之中，君臣上下同听之，则莫不和敬；闺门之内，父子兄弟同听之，则莫不和亲；乡里族长之中，长少同听之，则莫不和顺。"明乎以上所论，就可知得朱熹"深于礼乐"称誉的姜夔以"和"言乐的儒家根柢了。

"和"作为中国古代音乐审美意识中的最高境界，既有内部之"和"(如音阶、音律、旋律、节奏、字声等的协和)，也有外部之"和"(如"天人之和"、"天地之和"即人与自然、宇宙及至社会人生整体的谐和)。在传统礼乐政教观之下，外部之和显得更为重要，《礼记·乐记》云："大乐与天地同和。"《吕氏春秋·大乐》云："凡乐，天地之和，阴阳之调也。"它体现为音乐审美中所达到的一种更为理想化的精神境界，而这就成为姜夔议大乐的文化、哲学基础。

《大乐议》的内容有两部分：指出大乐失"和"之种种现象并分析其原因；提出正乐而使之归于"和"的具体措施。

姜夔首先指出当前朝廷大乐种种失“和”的现象。一是乐器的失和：“绍兴大乐多用大晟所造，有编钟、镈钟、景钟，有特磬、玉磬、编磬，三钟三磬，未必相应；埙有大小，箫篪笛有长短，笙竽之簧有厚薄，未必能合度；琴瑟弦有缓急燥湿，轸有旋复，柱有进退，未必能合调。”二是曲词的失和：“乐曲知以七律为一调，而未知度曲之义；知以一律配一字，而未知永言之旨”，“七音之协四声，各有自然之理，今以平入配重浊，以上去配轻清，奏之多不谐协”。三是唱诗的失和：“至于歌诗则一句而钟四击，一字而竽四吹，未协古人槁木贯珠之意。”四是演奏的失和：不知上下相生之理，以至琴瑟失调；钟磬鼓箫之声掩蔽琴瑟，金石匏竹不能相待，“往往考击失宜，消息未尽”；尤其“南郭先生”不在少数，“乐工苟焉占籍，击钟磬者不知声，吹匏竹者不知冗，操琴瑟者不知弦”，造成“同奏则动手不均，迭奏则发声不属”的现象，众工如此，“和”从何来？

姜夔本着“天地之和，阴阳之调”的精神作了由“技”而“道”的推求，认为上述大乐的内部失和是由外部失和引起：

> 比年人事不和，天时多忒，由大乐未有以格神人、召和气也。

此“格”字释为“感通”，《书·君奭》云：“成汤既受命，时则有若伊尹，格于皇天。”其中之“格”即此意。这是深知儒家礼乐精神，懂得“乐以和内，礼以节外”道理的现实发挥。由此他发其新见：

> 宫为君为父，商为臣为子，宫商和则君臣父子和。徵为火，羽为水，南方火之位，北方水之宅，常使水声衰，火声盛，则可助南而抑北。宫为夫，徵为妇，商虽父宫，实徵之子，常以妇助夫，子助母，而后声成文。徵盛则宫唱而有和，商盛则徵有子而生生不穷，休祥不召而自至，灾害不祓而自消。

上述这段话值得注意的是用五行说的“相生相克”关系来分析大乐之“和”。在我国古代，五行说被广泛应用于天文、地理、农业、数学、医学、音乐、度量等各个学术领域。它注重于事物之间的相互联系和影响，因而具有朴素的辨证思维的因素。即以音乐来说，木、火、土、金、水与古代音阶的角、徵、宫、商、羽相对应，它们中间既有“相

生”即衍生、发展的关系，如：宫生徵，徵生商，商生羽，羽生角，即徵音是由宫音直接生化出来的上方纯五度音，而商音是由徵音直接生化出来的上方纯五度音，余类推；也有“相克”即限定、制约的关系，如：宫克商，商克角，角克徵，徵克羽，羽克宫，即指宫音的高度确定之后，必然要限定、制约比它高一阶的商音高度，而商音又限定、制约角音的高度，余类推。这是符合音律“三分损益”法和“五度相生”法的①。五行说除了与五音相对应之外，还与方位的东、南、中、西、北，国家的民、事、君、臣、物，人伦的夫妇、父子、母子等相对应，此处强调宫音为君、为父、为夫，徵音为母、为妇，商音为臣、为子，将五音产生的顺序及其发展、制约关系与国事、人伦对应起来，从相生相克的辨证角度来说，并不是没有一点道理的。

当然，受传统文化及时代背景的影响，音乐家姜夔在此处强调的不是乐律如何生成的规律，而是音乐与外部的关系。其五音与五行的对应及南、北之分，可使人想起《孔子家语·辨乐解》所云：“夫先王之制音也，奏中声以为节，入于南不归于北。夫南者生育之乡，北者杀伐之域。故君子之音，温柔居中，以养生育之气。忧愁之感不加于心也，暴厉之动不在于体也。夫然者，乃所谓治安之风也。”在孔子或因是看到农业文化与游牧文化之别，以之论乐而发其以上所见；姜夔所论，则是为汉民族与女真族的民族斗争而发，鲜明地体现了反胡倡雅的立场。宋居南方，于五行中属火德，与火相对应的是徵音；金居北方，属水，为羽音。希望火声盛，水声衰，就是希望以纯汉化的雅乐压倒胡乐，进而达到抗金斗争的胜利。从传统礼乐观看来，音乐的地位与国运民生如此息息相关，是毫不足为奇的。在“条理五音”的潜意识中，亦犹王昭君之“可怜着尽汉宫衣”，偏爱的又岂是“汉宫衣”本身？既然千百年来，人们从未停止过对王昭君这种民族情结的赞扬，那么，对姜夔的维护雅乐，也应作如是观。我们应看到姜夔所处的并非汉唐时代，因国力强盛而满怀信心，能以开放的心态面对外来文

① 参肖鉴铮《音乐与五行说》，载《交响》，1997(3)。

化。金人南侵造成大量生灵涂炭，河洛失陷，社稷丘墟，民族灾难堪称创巨痛深。姜夔以其孱弱的布衣文士身份，难以如辛弃疾那样投身义军、决策南向，上《美芹十论》于孝宗，进《九议》于宰相虞允文，而只能拿起古老的五行相生相克之论，希望以正乐来振朝纲，一区宇，修文德，正风俗。且姜夔所议并非其一人之"迂腐"，亦有历史渊源，《宋史·文苑·刘诜传》有载刘诜曾与徽宗论乐一段："诜通音律，尝上历代雅乐因革及宋制作之音，故委以乐事。又言周官大司乐禁淫声、慢声，盖孔子所谓'放郑声'者。今燕乐之音，失于高急，曲调之词，至于鄙俚，恐不足以召和气。宋火德也，音尚徵，徵调不可阙。臣按古制旋十二宫以七声得正徵一调，惟陛下裁取。徽宗曰：卿言是也，五声阙一不可，徵招、角招为君臣相说(悦)之乐，此朕所欲闻而无言者，卿宜为朕典司之。他日禁中出古钟二，诏执政召刘诜于都堂，诜曰：'此与今太簇、大吕声协。'命取大晟钟扣之，果应。"此节涉及燕乐"失于高急"、"恐不足以召和气"及五行、君臣相悦等内容，所论之"和"，也是由音乐而关乎天道、人事。再说远一点，即使是唐代，即使是反对音乐极端复古主义，认为关键在于改善政治的白居易，也曾极力推崇古乐，反对民间音乐和外来音乐①。因此，我们不能脱离民族斗争的历史背景而简单地断之为"荒唐，迂腐"，而应以知人论世的准则肯定他的这份拳拳之心和民族感情。

通览《大乐议》全文，不难发现，无论是前部分对大乐失和的批判也好，还是后部分对正大乐的建议也好，多集中在对现行乐器的尺度、律制、演奏的批判及对古乐器之制的考察、研究上。说到底，仍是其"和"的音乐思想的反映。因为无论是"和"字、"中"字，还是"庸"字，甚至是"乐"字本身，都取意于乐器或关涉着器乐，对乐器、器乐的考察，实则是对中国文化"中和"精神起源的考察。

---

① 《白居易集》卷六十五《策林四》："盖政和则情和，情和则声和，而安乐之音由是作焉"，"臣以为销郑卫之声，复正始之音……"；《法曲歌》："法曲法曲合夷歌，夷声邪乱华声和，以乱干和天宝末，明年胡尘犯宫阙。乃知法曲本华风，苟能审音与政通。一从胡曲相参错，不辨兴衰与哀乐。愿求牙旷正华音，不令夷夏相交侵。"

郭沫若《甲骨文字研究》云："《说文》和、龢异字：和在口部……龢在龠部……然古经传中，二者实通用无别，今则龢废而和行。"他举金文为例，以证"和"（龢）字所从之"龠"乃为一种编管乐器的象形，他指出："龢之本义必当为乐器，由乐声之谐和始能引出调和义，由乐声之共鸣始能引申出相应义，亦犹乐字之本为琴，乃引申而为音乐之乐与和乐之乐也。"① 《尔雅·释乐》亦云："大笙谓之巢，小笙谓之和。"总之，"和"应是一种编管多音阶的"吹奏乐"。或云："编管发出的和谐的音声，就是'和'。"② 与"中和"相关的是"中庸"，"庸"同于"镛"，原义是一种钟，《诗·商颂·那》："庸鼓有敦。"《毛传》："大钟曰庸。"陆德明释文："庸，依字作镛，大钟也。"钟的特点是节奏容与，典重雅缓，湖北出土的曾侯乙编钟便极好地演绎了儒家"中和"的音乐观。至于中和、中庸之"中"，《释文》曰："中，和也。"田树生《释中》一文认为，作为"和"的"中"是一种鼓，鼓的最重要的作用就是"节音声"③，《周礼·地官·司徒·鼓人》云："（鼓）以节音声，以和军旅，以正田役"，《礼记·学记》云："鼓无当于五声，五声弗得（鼓）不和。"疏云："……五声不得鼓则无和谐之节。"鼓、钟都有"控制群音、规定节奏，从总体上'和'乐的功用"④。

如此说来，乐为琴，是弦乐器，和为笙，是管乐器，庸为钟，中为鼓，是打击乐器，其共同点就是节奏容与，音声和谐，"这样就可以组成一个意义相关的文化'词汇群'：它们都是从原始乐器及其音声之调和生长而为表示事物和谐、适中的语词。最初是乐器、器乐，发展为艺术和美学概念，然后上升为道德伦理价值判断或哲学术语，最后又回到美学和创美审美实践里来。"⑤"中和"的起源既与乐器和器乐演奏有如此密切的关系，无怪乎鼓吹复古倡雅的姜夔要如此强调乐器的改制与器乐的演奏，并在上给朝廷的《琴瑟考古图》中详述古代

---

① 《郭沫若全集·考古编》第一卷93，94，96页，科学出版社，1982。

②④⑤ 萧兵：《中庸的文化省察》，1184，1188，1185页，湖北人民出版社，1997。

③ 见《殷都学刊》，1991(2)。

琴、瑟之制："……夔乃定瑟之制。桐为背，梓为腹，长九尺九寸，首尾各九寸，隐间八尺一寸，广尺有八寸。岳崇寸有八分。中施九梁，皆象黄钟之数。梁下相连，使其声冲融。首尾之下为两穴，使其声条达，是传所谓大瑟达越也。四隅刻云，以缘其武，象其出于云和。漆其壁与首尾腹，取椅桐梓漆之全。……"从对古代乐器尺度不厌其繁的考察中，体现出其反胡乐之"荡"而倡雅乐之"和"的音乐观。

三、大乐复归于"和"的具体措施

如何使大乐复归于"和"呢？姜夔提出了五条具体措施：一是雅俗乐高下不一，宜正权衡度量；二是建议雅乐止用十二宫；三是登歌当与奏乐相合以合阴阳；四是祀享应删繁就简，以合于古；五是应作鼓吹曲以歌祖宗盛德。措施有五，宗旨则一，即反胡倡雅，达到"大乐与天地同和"。

在大乐的诸种失和中，姜夔认为雅俗乐的高下不一尤为突出，由此而造成"律"的失和："自尺律之法亡于汉魏，而十五等尺杂出于隋唐之外，有所谓倍四之器，银字、中管之号。今大乐外有所谓下宫调，下宫调又有中管倍五者"，以至"以意裁声，不合正律"，"律"之失和必然会使"器"失和，或"繁数悲哀，弃其本根，失之太清"；或"沉滞抑郁，腔调含糊，出之太浊"。

关于雅俗乐高下不一的原因，丘琼荪《燕乐探微》[1] 说得很清楚："唐代未尝有特定的俗乐律。教坊无专律，以太常之律为律。开元以前，教坊隶于太常，高则用高，低则用低，其高低随国家所颁之尺律为转移，太常不得自为高低，教坊更未便独异。所以在唐代，雅俗乐之间从未有此高彼低现象，此事惟宋代有之。宋教坊乐反低于雅乐，约差二律或三律。宋教坊由五代十国及各处藩镇的旧乐工拼凑而成，其所用律与张文收律略相等，不依太常。宋雅乐律则与魏延律陵略同，然因用正声之故，无形中高了五律，后虽略低，比教坊犹高二

① 见《燕乐三书》，470页。

律或三律，这便是雅俗乐不齐的原因。”唐代虽是胡乐、俗乐占据主位的时代，但毕竟国力强盛，宫廷音乐发达，国家乐律有一定的尺度标准，故不存在雅俗乐高下不一的现象。宋代积贫积弱，朝廷已无力供养庞大的教坊；加之音乐文化发展到宋代，已开始向市民音乐转型，故宫廷音乐远远不如唐代繁盛；尤其靖康之难造成大乐、教坊乐器及伎艺、工匠、倡优的被掳掠一空，南渡后大乐之诸般失和可谓必然。同时，音乐在流传、发展的过程中，雅俗乐的相互汲取、调剂，甚至“出位”、“占位”的现象并不少见。郑樵《通志·乐府总序》有云：“然三代既没，汉魏嗣兴。礼乐之来，陵夷有渐。始则风雅不分，次则雅颂无别”，并指出了“君子之作”与“野人之作”“合而为鼓吹曲”，“列国之风”与“都人之雅”“合而为相和歌”的具体表现。倘能相互融合，虽有功用之不宜，却无音乐之不协①。正如刘永济《十四朝文学要略》云：“乐主在和，声沿时异。果律吕调协，辞情雅正，何必远慕箫韶，遐想夏濩。事有终不可复之古者，此类是也。识变之士，又何病诸？”“声律曲度，随时代变，隋文帝所谓赏逐时迁而古致犹在者也。”②尤其隋唐之以燕乐为标志，成为我国音乐迅速发展的时期。

但由于鲖阳居士以来论者普遍所持的胡乐乱政观点，对其持贬抑态度，《大乐议》对隋唐音乐作了更明确的谴责。姜夔以“和”的观点和眼光纵观历史，认为阴阳之失“和”始于唐：“周官歌奏，取阴阳相合之义……奏六律主乎阳，歌六吕主乎阴，声不同而德相合也。自唐以来始失之。”他认为雅俗乐失和的现象会造成如此后果：“故闻其声者，性情荡于内，手足乱于外，《礼》所谓‘慢易以犯节，流湎以忘本，广则容奸，狭则思欲’者也”。因此针对今太常乐曲十二律的不谐、阴阳失和，提出具体的调整意见，并云：“苟欲合天人之和，此当所改。”很显然，姜夔的看法已非仅限于音乐本身，而是根于“审声以知音，审音以知乐，审乐以知政”（《乐记·乐本篇》）的乐与政通的精神。基于此，我们才能理解他为什么用“以意裁声，不合正律”、“腔调含糊”等责之

①② 刘永济：《十四朝文学史概略》，94—96页，黑龙江人民出版社，1984。

以外来乐器，为什么他要建议“凡作乐制器者，一以太常所用及文思所颁为准，其他私为高下多寡者悉禁之”，并在详论乐史发展后作泾渭分明之论：

国朝大乐诸曲多袭唐书，窃谓以十二宫为雅乐，周制可举；以八十四调为宴乐，胡部不可杂。

在历数由于胡乐入侵而带来的种种不和，明确表示“胡部不可杂”的主张之外，姜夔举起了在文学界惯用的以复古求革新的旗帜，以周制之雅乐相尚，在以下的具体措施中始终贯穿了这一点。如他特别强调宫音的作用：“以十二宫为雅乐，周制可举”，“古乐只用十二宫。……古人于十二宫又特重黄钟一宫而已。……郊庙用乐咸当以宫为曲。其间皇帝升降、盥洗之类用黄钟者，群臣以太簇易之，此周人王用《王夏》，公用《鸷夏》之义也。”这种从宫观念古已有之，《国语·周语下》载伶州鸠论乐云：“大不逾宫，细不过羽。夫宫，音之主也。”宫的作用在于确定音律的高度，雅乐以黄钟之音频为基准定宫音，北宋一百六十年间曾六次修订大乐，无非就是为得到一个中正平和的古黄钟的高度。姜夔对宫音为君、为父、为夫的强调，对黄钟宫的重视，实际上体现了古代儒家“中正则雅”的音乐美学观。又如他详述古雅乐之种种制度：“周有九夏，钟师以钟鼓奏之，此所谓奏以金也；大祭祀登歌既毕，下管象武管者，箫篪笛之属，象武皆诗而吹其声，此所谓常用管者也；周六笙诗，自《南陔》皆有声而无其诗，笙师掌之以供祀飨，此所谓吹以笙者也。周升歌清庙，彻而歌雍诗，一大祀为两歌诗。汉初此制未改，迎神曰嘉制，皇帝入曰永至，皆有声无诗。至晋始失古制，既登歌有诗，夕牲有诗，飨神有诗，迎神、送神又有诗。隋唐至今，诗歌愈富，乐无虚作”，认为当今之作“宜效周制，除登歌、彻歌外，繁歌当删，以合于古”。这与“烦手淫声，慆堙心耳，乃忘平和，君子弗听也”（左传·昭公元年》），与“清庙之瑟，朱弦而疏越，一唱而三叹，有遗音者矣”（《乐记·乐本篇》）一脉相承，明确表示了先秦儒家“大乐必易”，反对侈乐的主张。由此而表达对恢复古乐的诚挚的希望：

圣主方将讲礼郊见，愿诏求知音之士，考正太常之器，取所用乐曲，条理五音，檃括四声，而使协和。然后品择乐工，其上者教以金、石、丝、竹、匏、土、歌诗之事，其次者教以戛、击、干、羽、四金之事，其下不可教者汰之。虽古乐未易遽复，而追还祖宗盛典，实在兹举。

从上述对朝廷大乐的评论可以看出，姜夔的音乐思想以重"和"求"合"、反胡倡雅、提倡复古为特征。在宋金政权斗争激烈的特殊政治背景下，姜夔针对大乐失"和"而提出的复雅措施，他对恢复古乐的期待，自有其特定的时代意义，我们不能据此以责姜夔"是以古乐否定今乐，以雅乐否定俗乐"，"是要求通过统一律吕实行文化专制主义"。实际上，正如清代徐养源《拟南宋姜夔传》所指出的："乐以音为主，雅乐俗乐虽邪正不同，而音之条理各有所当；未有于四声二十八调茫然莫解而能知旋宫之义者也。宋自建隆已来，和峴、胡瑗、阮逸、李照、范缜、司马光、杨杰、刘几之徒，考论钟律，纷如聚讼，大抵漫无心得，而徒腾口说而已。其最善言乐者，中朝惟有沈括，南渡惟有姜夔，之二人者，深明俗乐，而又能推俗乐之条理，上求合乎雅乐，故其立论悉中窍要，非凭私逞臆者可同日道也。"① 姜夔正是凭着对俗乐条理的深入研究和了解，才能有的放矢地指出雅乐失和的症结所在，而非那些真正对俗乐一概否定的"凭私逞臆者""腾口说而已"。

且姜夔并非仅停留在理论的"议"上，他还自作《圣宋铙歌》十四首和《越九歌》十首，这是"作《鼓吹曲》以歌颂祖宗盛德"之议的体现，未待"愿诏文学之臣，追述功德之盛"而自行创作，虽然不无个人求仕进的目的，但更有期望国事中兴的热望所在。表面上看来，这些作品似乎有歌功颂德之嫌，然而从《铙歌》中对先朝几位有所作为的皇帝"平僭伪，一区宇"、"一戎衣而却契丹"的歌颂，亦可看出其劝勉之苦心和收复失地之愿望；而明显模拟屈原《九歌》所作的祀神歌曲《越九歌》，其对"古圣贤"的歌颂，未必没有《九歌》"因彼事神之心，以寄吾

① 转引自夏承焘：《姜白石词编年笺校》，326页，上海古籍出版社，1981。

忠君国眷恋不忘之意"①,其以创作实践来纠"宋因唐度,古曲坠逸"之失,达光复乐纪、乐治之实的目的是极明显的。以布衣身份而于雅乐既有"道"的建树,又有"技"的创作,朱熹爱其"深于礼乐",适不足怪。人称"姜尧章《铙歌》鼓吹曲乃步骤尹师鲁《皇雅》,《越九歌》乃规律鲜于子骏《九诵》。然言辞峻洁,意度萧远,似或过之"②,"白石以沉忧善歌之士,意在复古"③ 等等评论,更说明了姜夔在音乐理论和创作方面提倡复古的特殊时代意义。

然而《铙歌》、《越九歌》终因政教功能的体现,难以见出真正的创造精神和光彩。姜夔以一介布衣,才秀人微,"议"而难行,且又遭忌而难尽其才④,因此,将其所"知"付于所"行",在那些"以钟鼓道志,以琴瑟乐心",抒发一己之情的《白石道人歌曲》之中,才真正体现了姜夔在音乐与文学上的创造精神和价值,也更深刻地融汇了他以"中和"为美的审美思想。当然,这已不在本文所探讨的范围了。

---

① 朱熹:《楚词集注·九歌序》。

② 周密:《浩然斋雅谈》。

③ 郑文焯:《大鹤山人词话》。

④ 《吴兴掌故》:"时嫉其能,是以不获尽其所议,人大惜之。"